

チェコ音楽とナショナリズム －民族的闘争の時代－

内 藤 久 子*

Czech Music and Nationalism － The Era of the National Conflict －

NAITO Hisako*

キーワード：音楽のナショナリズム，民族的闘争，チェコ近代音楽，汎スラヴ主義

Key Words：Nationalism of Music, the national conflict, Czech modern music, Pan-Slavism

I. 序－音楽と政治の相互関与

本稿は，主に19世紀後半から20世紀初頭におけるチェコ音楽の動向を，ナショナリズムの視点から洞察し，近代国家成立のプロセスを通して，「国民音楽」の方向性，つまり「近代チェコ」の理念に最も相応しい芸術音楽の内容がどのように決定づけられていったのかを検証するとともに，「チェコ近代音楽」の創造において芸術表現に託されたメッセージやメタファー，音楽と政治の親密な関係，ならびに表面化した論争の真相，さらには音楽美などの視座から，「民族的闘争」の時代の中で，音芸術の果たす役割とは何であったのかを考察するものである。

芸術，とりわけ音楽文化の発展においては，時として，それが政治的イデオロギーを包含しながら，国家政策の指針と深く結び付くとともに，まさに時代の重要な鍵となり得る場面を誘引するようなこともある。それが最も顕著に現れたのは，おそらく19世紀から20世紀にかけてのヨーロッパであり，とくに新国家が次々と形成された時期には，いわゆる帝国からの分離独立（ハンガリー，チェコ，ポーランド，ノルウェー，フィンランド）や，分裂国家から国民国家への統一（伊・独），さらに君主国家から民主主義国家への移行（英・仏）等，それぞれの政治形態を選択しながら，何れの国も「近代国家への脱皮」というきわめて国家主義的な新しい情勢に包まれていた。しかもそのような政治ナショナリズムの形態や発展段階というのは，明らかに「音楽のナショナリズム現象」をはじめとする文化ナショナリズムの諸様態に何らかの影響を与えたのは必至であり，中でも帝国からの分離独立の道を歩むことになったヨーロッパ周縁の国々では，その強い政治的イデオロギーの呪縛の中で，「ナショナリズム」¹⁾を武器に，世界芸術への道を突き進んでいったのである。

19世紀後半を中心に，ロシア，東欧，北欧等，これまで音楽の後進国とされたヨーロッパ周縁の国々では，こうして「国民楽派」と呼ばれる作曲家グループが活躍し，その活動は，いわば「民族文化の結晶体」としての「ナショナリズムの音現象」の最高の所産に値するものとなった。とりわけハプスブルク帝国諸領邦の「チェコ」（西部のボヘミアと東部のモラヴィア両地方からなる）は，ヨーロッパの十字路に位置するが故に，歴史上の政治的動乱に巻き込まれるという宿命を背負う中

*鳥取大学地域学部地域文化学科

で、6世紀の前半以来、スラヴ人の西の砦となり、また西方に隣接して住むドイツ人の侵略的なドイツ化政策に直面することを永久に運命づけられたのである。しかしながら、それは同時に、歴史学者フランティšek・パラツキー (František Palacký, 1798-1876) の連邦構想である「オーストリア＝スラヴ主義」⁽²⁾や、新生チェコスロヴァキア共和国初代大統領トマーシュ・G.マサリク (Tomáš G. Masaryk, 1850-1937) の思想が物語るように、「チェコ人のナショナリズムや文化が、まずヨーロッパ思想や文化の様々な潮流を受け入れた上で、民族文化を独自に創造する可能性を意味していた」ともいえるだろう⁽³⁾。

アメリカの歴史学者ヨーゼフ・F.ザツェクによれば、チェコ・ナショナリズムの始原は、「中世末期、遅くとも15世紀初頭に遡る」としており、「15世紀のフス派革命」⁽⁴⁾や18世紀末から19世紀前半の「民族復興期」⁽⁵⁾、20世紀の20年にわたる独立時代（つまり第一共和国時代）、それに第二次世界大戦直後の数年間に、チェコ・ナショナリズムは何れも高揚し、他民族に対抗して自らの民族の一体性を強調することに成功した」と分析している⁽⁶⁾。一方で、チェコにおけるナショナリズム運動の特色は、何よりも文学や音楽を中心とする「文化ナショナリズム」が、ハプスブルク帝国からの分離と近代国家の成立を標榜する「政治ナショナリズム」に先行するかたちで展開された点にあったとも指摘されている⁽⁷⁾。確かにチェコ・ナショナリズムの運動は、その最も成熟した近現代において、ドイツの哲学者で民謡収集家のヨハン・ゴットフリート・ヘルダー (Johann Gottfried Herder, 1744-1803) の思想に感化されつつ、抑圧された民族の文化的解放と発展という「民族復興」のプログラムの中で具体化され、チェコ語とチェコ文学の興隆と共に蘇る14世紀カレルIV世の時代や15世紀の民主的な「フス教徒運動」といった遠い記憶を手がかりに、文学や音楽を中心とした独自の国民文化の創造を明確な目標として掲げるようになっていく。そうした「民族の文化的復興」を希求する気運は19世紀後半になっても尚、衰えを見せず、音芸術の分野でも、「国民音楽」を標榜する「ボヘミア楽派」の活躍が顕著に見られたのである。そのようなボヘミア楽派の動向を契機に、作品から発せられる政治的メッセージや、政界を巻き込んでの進歩派と保守派の対立、そして両大戦間の第一共和国時代にはほぼ決定づけられた「チェコ国民音楽」の理念、さらにその反動として生じた、汎スラヴ的思想の流れを引くモラヴィアの文化ナショナリズムについて、作曲家や批評家たちがいかなる政治思想の影響を受けたかを跡づけると共に、世紀の転換期という、まさに「変容する社会における芸術の役割」に注視しながら、ヨーロッパの十字路に奏でられた音文化のもつ意味について考えてみることにしよう。

Ⅱ. 「民族的闘争」の時代－民族文化の象徴化と音楽のナショナリズム現象－

Ⅱ－1. チェコ人の為の文化機関

1848年の3月革命から1918年のハプスブルク帝国崩壊に至るまでの間、ボヘミアでは農業社会から工業社会への移行が顕著に見られ、チェコ系知識人らも「民族の復権」を強く希求するようになる。とりわけ1860年を過ぎる頃には、かの「オーストリア＝スラヴ主義」に不満を抱く急進的な「青年チェコ党〔正式名は民族自由党〕」が独自の民族運動を展開するようになり、両者の対立は一層激化の一途を辿る。既に商業中産階級の台頭が強まる中で、帝国東部の「新興ブルジョアたち」は、その知的・芸術的エネルギーをナショナリズム運動に注ぐようになり、「スラヴ人の民族主義」はこうしてその力を増大させながら、やがて「汎スラヴ主義運動」として結集する。その結果、プラハの町は、ドイツ人の支配に対するチェコ人の激しい抵抗を象徴する町として知られるようになっていった⁽⁸⁾。さらに、そうしたチェコ人とドイツ人の敵対関係は、特に劇場建設の局面におい

でも顕著なものとなっていく。

チェコ人の民族意識は、むしろ文化的創作や学問分野すべてに反映されるようになり、「民族復興期」と同様、60年代以降もまた、公共の様々な文化機関を通して象徴化された。中でもチェコ青年スポーツ団体の組織「ソコルSokol [「鷹」の意]」（1862）を初め⁹、チェコ人学生のためにチェコ語で講義を行うプラハ大学（1882）や、更には「国民音楽」の創造を実現する場としての「チェコ国民劇場」（1883）等が、最も重要な機関として挙げられる。特に注目すべき出来事は、世紀を通じてドイツ語でオペラを上演していたプラハの「スタヴォフスケ劇場」（1888年以降、「新ドイツ劇場」が設立される）に対し、62年11月18日、チェコ文化を最も象徴する「国民劇場仮劇場」が開幕したことであろう。その後、68年に着手された「国民劇場」は、13年の歳月をかけて漸く81年に完成を見ることとなったのである（但し、同劇場は6月11日にスメタナのオペラ《リブシェ Libuše》により開幕したものの、2ヶ月後の8月12日には火事で建物が焼失、結局、83年11月18日に再開幕となる）。

爾来、中央ヨーロッパ東部の全域で国民劇場が急増し、84年にはモラヴィア地方の首都ブルノにも国民劇場が創設される。そのような国民劇場の設立に伴い、合唱団や劇場の成立の動きも各地で活発化し、60年には男声合唱団「フラホルHlahol [「響き」の意]」がニムブルクに結成され、翌年にはプラハに、またその翌年にはプルゼニウにも創設された。さらに63年には、一流の芸術家をメンバーとする「芸術家協会 Umělecká Beseda」もプラハに設立される。これらチェコ人の為の公共の文化施設は、「民族文化を実に象徴化する機関」となるものであり、つまりこうした諸制度においても「国民音楽」樹立の悲願が達せられようとしていたのである。

II-2. 「チェコ国民楽派」とフス派の「コラル」－「民族復興」の政治的思想の音化－

さて、ベドジフ・スメタナ（Bedřich Smetana, 1824-84）やアントニン・ドヴォルジャーク（Antonín Dvořák, 1841-1904）らを中心とする「ボヘミア楽派」の面々は、政治上の動きに敏感に反応しながら、文化的・精神的自立に対し、自ら戦いを挑むようになる。その精神文化の支柱に祭り上げられたのが15世紀フス派革命であり、その期に高らかに歌われた「コラル」（プロテスタントの賛美歌）の復活であった。いわばフス派革命をチェコ史の核心とみなす19世紀の政治ナショナリズム思想と連動して、確かに「音楽を通して表現されるナショナリズムは、政治的にモチーフ化された要求の表現」¹⁰として力強く鳴り響いたのである。こうしてコラル「汝ら神の戦士らよ」のテーマは、チェコ人が政治ナショナリズムの中核にフス派の精神を織り込んで以来、チェコ音楽の長い系譜を一貫して鳴り響く、いわば「記号（或いは標識）」として、「ボヘミア楽派」の作品に引用された。少なくともB.スメタナやスデニェク・フィビフ（Zdeněk Fibich, 1850-1900）らは、辺境民族の音楽を創造したのではなく、ヨーロッパ音楽という地平にその存在を確実に示すことのできる、まさに「西欧の中のチェコ」としての「近代芸術の機能」を内包するボヘミアの音芸術の実現を目指したのである。ここにスメタナは、「交響詩」という具象的な表現を携えて「近代的かつチェコの」という呪文を唱えながら、「民族的イメージや象徴内容を19世紀後半の進歩的なヨーロッパ音楽と結び合わせること」¹¹に心血を注いだといえよう。

スメタナの代表作である連作交響詩《わが祖国 Má Vlast》（1874-79）には、歴史的記憶としての神話や伝説、自然美、それに「民族復興期」の主軸であるフス派革命といった国民的プログラムが並ぶ。その中で、「民族復興」の政治的プログラムは第5曲〈ターボル Tábor〉、及び第6曲〈ブラニーク Blaník〉に組み込まれており、（かつて敵の十字軍を威嚇すべく戦場で高らかに歌われたという）

中世フス派のコラール〈汝ら神の戦士らよ *Ktož jste boží bojovníci*〉(歌詞: 汝ら神の戦士なり, 神の掟に服従するなり, 神の御加護を祈り, 神を信じたまえ, 汝はついに神とともに勝利を得るだろう) をモットーテーマとして, 強靱なプロテスタントのフス教徒たちによる高揚した精神の詩が鳴り響く中で, コラールの響きは「チェコ民族の復興」のシンボルとして機能する。「曲全体はフス派のコラールに基づく。ターボルの地はフス派の主要な根拠地である。疑う余地もなく, このコラールは最も力強く頻繁に聞こえてくるに違いない。この曲はフス教徒たちの決断と意志の力を表現している。また彼らの頑強な闘争, 恐れのない, 忍耐力, 妥協のない態度, それらは特に象徴的な詩の最後で強調される。楽曲は詳細に区分されておらず, フス教徒たちの誉れ・偉大さ・強靱な性格を讃えている」と⁽¹²⁾。スメタナは, とりわけ第5曲〈ターボル〉を通して, 祖国の人々にこのような力強い言葉を投げかけたのである。

同じ頃, 当時最も国際的なチェコの作曲家として活躍していたドヴォルジャークも又, 「民族的闘争の中で芸術家の果たす役割とは何か」を自問した時期に, 《フス教徒序曲 *Husitská ouvertura*》(1883) や第7交響曲二短調 (1884-85) を作曲している。第7交響曲は, 前年9月に完成した《フス教徒序曲》との密接な繋がりを保持しながら, チェコの宗教改革者フスの精神を讃える為に, フス派のコラールや13世紀チェコの単旋律聖歌《聖ヴァーツラフよ *Svatý Václav*》(死後, チェコ民族の守護の聖者に祭られた10世紀の国王ヴァーツラフ一世を讃えるコラール), さらに《フス教徒序曲》に照応する響きに接近しつつ, 情熱的で悲劇的な民族の反抗精神を強く醸し出している。彼もまた, 主に純器楽曲である「絶対音楽」の分野でスラヴの彩色の濃厚な表現を通して, やはり神話や輝かしいチェコ建国の歴史, そして民主的フスの精神に立ち返り, そこにチェコ民族の精神的根源を捉えようとしていたと見ることができる。但しドヴォルジャークの場合は, 音楽作品の価値や「チェコらしさの真価」というものが, 標題内容や理念よりも, むしろそこから想像力をもって発せられる音響そのものに置かれていたといえよう⁽¹³⁾。

確かに, フス派のコラールのような, つまり英国の音楽学者ジム・サムソンのいう「強力な歴史的的反響を昔から生み出してきた音楽的身振りは, 明らかに民族主義的作曲家にとって価値があった」と考えられるように⁽¹⁴⁾, 同コラール旋律もまた, 中世期の民主的なフス戦争を直截に想起させると共に, 19世紀初頭の, つまりフス時代の再生を精神的支柱とした「民族復興」の精神をまさに象徴するメタファーとして作用している。チェコ・ナショナリズムの音現象は, こうして「ヨーロッパの進歩的プログラム」に沿ったスメタナの標題音楽や国民オペラによる近代芸術の道と, 標題性を内包しつつも民俗音楽の響きにより傾斜した, ドヴォルジャークの絶対音楽への強い傾向を一つの鍵としながら, 「チェコ国民音楽」の解釈や価値に関する論議を活発化させていった。つまり時の指導者たちは, 音楽を通していかなる文化的アイデンティティを共有できるかという真摯な議論を展開しながら, そこに芸術と国家形成の問題を浮上させ, 近代国家における国民音楽創造の理念とその価値を, まさに音楽上の美質を超えて, むしろ社会的・政治的規範を基に決定づけようとしていたのである。

Ⅲ. 独立に向けた「ナショナリティ」をめぐる論争

Ⅲ-1. 「チェコ国民音楽」に対する政党の介入—進歩派と保守派の対立—

スメタナは, 「チェコ近代音楽」という指標の下に「国民音楽」の樹立を願い, その実現を目指そうとした。だが彼は, 当時チェコの音楽界で大多数の意見を占めていた「民謡の引用による国民音楽の創造」という考えをきっぱりと否定したが為に, 保守主義者(伝統主義者)たちから強い反感を

買い、非難の標的とされた。注目すべきは、19世紀後半におけるスメタナ（反民謡派）と、保守主義者（民謡派・反ヴァーグナー主義・反ドイツ音楽）との間で交わされた「国民音楽」の内容をめぐる論議が、必然的に政界を巻き込むかたちで進展していったことである。

「チェコ音楽」の概念をめぐる議論は、既に1860年代から70年代頃にかけて頻繁に行われており、62年には、早くもドヴォルジャークのパトロン（芸術家の庇護者）であった保守老チェコ党（正式名は「民族党」）の大立者フランティシェク・ラディスラフ・リーゲル（František Ladislav Rieger, 1813-1903）とスメタナとの間に、「国民音楽」をめぐる論争の火蓋が切って落とされた。このときF.リーゲルは「民謡だけに基づいて歌劇を作曲するよりも、歴史的題材を基にオペラを書く方が遙かに簡単だ」とするお馴染みのクリシェを持ち出して、「《売られた花嫁 Prodaná nevěsta》だけが国民的性格をわずかに漂わせている以外、スメタナのオペラは全く国民の様式で書かれていない」と攻撃し、両者の応酬は1870年から74年にかけて本格的な論争に突入していった。そこにはF.リストら「新ドイツ派」の作曲家たちが説いた「進歩」という概念と、その対極にあったブラームス派による「保守」という概念の相克が見られたが、結局、そうした批判の重心は、スメタナ側が掲げる「反民謡」の立場と⁽¹⁵⁾、それに対抗する反スメタナ派の「反ヴァーグナー主義ないしドイツ音楽の模倣」といった痛烈な内容を通して鮮烈化していった。

スメタナが目指す「国民音楽」の構想は、歴史学者のF.パラツキーが提唱した「オーストリア＝スラヴ主義」に通じるもので、つまり進歩的な国家の理念に沿うように、チェコ音楽もまた辺境の音表象ではなく、ヨーロッパ文明の中に確実に位置づけられるような、まさに「近代芸術」のレベルでの「国民音楽」を強く印象づけるものとなった。スメタナの作品は、「最も進歩的で豊かな理念と思想、最も進歩的な音楽技法と結びついたものだ」⁽¹⁶⁾とも評されたように、「ドヴォルジャークの周辺では、音楽も文学も、そして政治においても、社会の保守的な環境が群がっていたのに対し、スメタナはまさしく進歩的な環境に取り巻かれていた」といえるだろう⁽¹⁷⁾。

チェコ音楽をめぐる「進歩派」と「保守派」の対立は、そのまま政治的な「進歩主義」と「保守主義」へと舞台を移し、烈火のごとく激しい論争を繰り返した。1870年代の政界では、こうしたF.リーゲルに代表される保守チェコ党である穏健派の「老チェコ党」と、チェコ社会の民主化を主張する急進派の「青年チェコ党」が分裂し、前者はドヴォルジャーク支持を明確に表明する一方、後者はスメタナを支持する側に回る。その後は選挙権の拡大に伴い、90年代に入ると、「青年チェコ党」はチェコの民族運動を代表する政党へと成長を遂げていった。こうして、それまでスメタナを支持する立場を取ってきた「青年チェコ党」が、19世紀末にはドヴォルジャークを支持してきた保守派の「老チェコ党」を倒して選挙で勝利を収めたことにより、民主的な民族運動がより一層加速化され、「近代国家」を樹立する道が開かれていった。この「青年チェコ党」の勝利によって、スメタナの音楽にも漸く、「国民音楽」としての確かな光がともされることとなったのである。

Ⅲ－２．第一次世界大戦前夜における論争の激化

音楽学者・歴史学者・哲学者・政治家のズデニェク・ネイエドリー（Zdeněk Nejedlý, 1878-1962）がドヴォルジャークを批判するようになったのは、およそ1901年頃からで⁽¹⁸⁾、その後、20～30年代をピークに晩年まで続いたという。とりわけ激しい論争と化したのが1911年10月から14年にかけてであり、第一次世界大戦前という社会的に不穏な世相を背景に、ドヴォルジャークを賛美する声が国内外で異様な高まりを見せた時期とも重なっている。例えば、翌1912年12月15日付プラハの日刊紙の多くが、同年8月中旬（14と15の両日）にドイツ領ピルモント保養地の王立劇場で開催された

「ドヴォルジャーク音楽祭」の終了後に、彼を支持するドイツ人入植者やチェコ人伝統主義者らから「もっとドヴォルジャークを！」という歓喜のシュプレヒコールが渦巻いた事件を報じている。これに対し、Z.ネイエドリーを取り巻く「スメタナ支持派」の若いジャーナリストたちは、「ドヴォルジャークはもう沢山だ！」という挑発的なパロールで応酬したと伝えられている⁽¹⁹⁾。しかも、そうした対立の状況は音楽界だけに留まらず、急進派と保守派という政治的な対立を再び巻き込むかたちで、本格的な論争へと発展していった。

この頃からネイエドリー派が結成され、『スメタナ誌』や『チェコ文化誌』を中心に、V.ヘルフェルト (1929年まで) や J.バルトシュ、O.ジフラを主なメンバーとする「急進派グループ」が組織されることになる。勿論、これに対抗するように、19世紀末より論争を繰り返していたF.リーゲルを初めとする保守派グループもまた、『グリボル誌』や『音楽批評誌』の支持を得、O.ショウレク、K.ホフマイスター、J.レーヴェンバッハ、V.ノヴァークらを中心に (1929年以降は、保守派に転じたV.ヘルフェルトも加わり)、爾来、論文や著作を通じてドヴォルジャーク擁護論が20世紀を通じて展開していったのである。

IV. 新生チェコスロヴァキア国家における「ボヘミア楽派」の意義と役割

1918年10月の初め、オーストリア-ハンガリー二重帝国の急速な解体と共に、10月28日にはプラハでチェコスロヴァキア共和国が宣言され、20年5月27日、憲法に従ってT.G.マサリクが第一共和国大統領に選出された (35年12月に引退)。独立後の第一次チェコスロヴァキア共和国では、やはり反カトリック的傾向が支配的で、宗教改革者ヤン・フス (Jan Hus, c1370-1415) を新国家の守護聖人と定める中、チェコの人々は知的活動や生活の革新に目を向けるようになる。何よりも「国民文化」の精気を取り戻すことが謳歌されるとともに、民主的教育の普及・促進の下、芸術の分野でも新しい民主国家に向けた、文部省音楽部門による文化政策推進プログラムが発表される。この文化政策は頭文字をとって「MŠANOプログラム (文部省音楽部門・民族促進プログラム)」と称され、その内容は、いわゆる独立国家における音楽生活の基礎的改革をめぐる「進歩的方向」の推進と精神の育成や、学校以外のすべての音楽活動の組織化、音楽家の制度の確立と新しいコンサートホールの建設を伴う音楽水準の上昇、大学における音楽学研究の発展、大衆教育の使命を担う国立の音楽研究所の設立等を骨太とするものであった⁽²⁰⁾。

IV-1. 「民族文化」の覚醒と芸術の「社会化」

1892年よりプラハ大学で美学の教授を務め、チェコ近代音楽の開拓者として生前のスメタナを擁護したオタカル・ホスティンスキー (Otakar Hostinský, 1847-1910) は、早くも独立前の1903年、当時の民族主義的思潮を背景に、芸術の社会的起源に注視しながら、「個々の芸術作品は、作者自身の固有の表現媒体であるとともに、芸術活動全体は民族性や時代精神についての最良の証言を表出するものだ」と芸術の本質について述べ、芸術を一般社会に広めるという趣意のもとに、「芸術の社会化」を提唱した⁽²¹⁾。こうした考えを受けて、ボヘミアでは、「民族と文化を同一視し、音楽はチェコ文化を最も代表する」といった新しい思潮が、次第に現実味を帯びるようになった。

さらにO.ホスティンスキーの弟子ヴラディミール・ヘルフェルト (Vladimír Helfert, 1886-1945) もまた、独立を目前にした1918年2月、『我々の音楽とチェコ国家 (Naše Hudba a Český Stát)』(プラハ)と題する著作を発表した。その中でこれまでの音楽生活を回顧しながらチェコ固有の文化に対する自覚の希薄さを反省し、つまり「チェコの」というよりも「ドイツ的特性」が先行していたこ

とを認め、新しい民主国家における「基本的な音楽生活の改革」と「芸術の社会化」の実現を目指そうとした。それと同時に、チェコの聴衆がスメタナの音楽の偉大な価値を正しく理解することを希求しながら、スメタナ以降の「チェコ近代音楽」は、「文学や造形芸術と並び、まさにチェコ固有の表現を正当に創出するものである」と考えて、「国民文化としてのチェコ音楽」を推進するには、まず「スメタナが近代チェコ音楽の創始者であるという認識を持つ必要がある」と強く主張した。その真意は、音楽を単に「遊技的ファンタジー」として捉えるのではなく、何よりも「スメタナの音楽に内示された社会的・政治的機能を重視すること」によって、「音楽は、広く社会の中で自意識をもって発展する、民族文化の最高の要素である」と結論づけたのである⁽²²⁾。このように、チェコスロヴァキア国家の成立に伴う「民族文化としてのスメタナ像の確立」は、芸術作品に内示された社会的・政治的意味や機能を重視することで、「より近代的な高文化の創造」を実現しようとするプロセスであったともいえるだろう。

Ⅳ-2. ネイエドリーの指針—20世紀「チェコ国民楽派」としてのスメタナ像の確立—

20世紀という新時代を迎え、「チェコ国民音楽」の概念をめぐる議論は、ハプスブルク帝国からの政治的解放と、産業社会の発展に伴う近代化への移行を背景としながら、新世代の指導者Z. ネイエドリーによる痛烈な「ドヴォルジャーク批判」の継続と「スメタナ擁護論」を軸に幕を開けたのである⁽²³⁾。

新時代の到来とともに、「チェコ国民音楽」の概念は、真の「国民音楽」のありようを問う動きの中で、スメタナとドヴォルジャークをめぐる評価を鍵とする「批判的な評価区分」を求める風潮を強めていった。こうして新しい時代の「国民音楽」に対する基本的な見解が打ち出されることとなり、正しい理念に裏付けされた真の意味での「チェコ民族の音楽」の樹立について、まさにイデオロギーを内包した議論が、国民様式を決定づける重要な問題として展開されたのである。その先陣を切って批判的かつ論争的に先鋭なる概念を持ち出してきたのが、やはりZ. ネイエドリーであった。既に『チェコ音楽史』（1903）を通して、「チェコ音楽」に関する基本的な見解を明示していたネイエドリーは、「チェコ音楽」の伝統を形成する主要素として、「フス教徒」や「民族復興」の精神について紹介しながら、やはりスメタナの音楽をチェコ国民音楽として最も相応しい対象と考えるようになる。「《わが祖国》ほど、祖国の美しさと強靱さを表現する音楽は存在しない。スメタナは独自の国民的哲学を掲げ、政治的信念を抱いた作曲家だった。ロマン派に属し、輝かしい過去の民族復興を強く信じて、全章を歴史的な詩から構成しようとした。…更に強靱なフス教徒たちによる高揚した精神の詩を第5曲ターボルで吟じる」⁽²⁴⁾と語るように、スメタナは「近代のかつチェコの、さらに民俗的な構図の実現」を目指し、それを達成するために、「民族復興の思想的精神にもとづく標題音楽の美学を探究していった」と、ネイエドリーは自らスメタナを擁護する所以を、とくにその政治的・愛国的側面に求めたのである。

さらにネイエドリーは、民謡の引用や模倣に基づく「フォークロリズム（民俗主義）の音楽」という保守的な傾向が、国外では「〔東方の彩色としての〕エグゾティズム」の対象となり得る危険性を認め、特にドヴォルジャークの音楽にはその傾向が強いことに警鐘を鳴らした。そして何よりも「スメタナやドヴォルジャークに対するチェコ人自身」の評価が、西欧側の評価とは基本的に異なる点を強調しつつ、新時代における「チェコ音楽」の基本的な見解を、ネイエドリーは次のような言葉で告げたのである。

「…ロマン主義的なエグゾティズムは、直截にスラヴ民族の国民音楽となった。しかしそれは単

にスラヴの彩色芸術であり、国外でも容易に理解される二次的な芸術に過ぎない。だがスメタナは異なる。彼はまず『国民音楽を民謡から創造する』という考えを否定し、国民音楽を『詩的標題性』から構築しようとした。それは新しい国民的な音楽に他ならない。つまり、『進歩的』な国民音楽を創造するには、『民謡』よりも、『詩的標題性』が不可欠な要素となるのである。したがって愛国心を培う為の国民オペラを作曲する構想を使命としていたスメタナこそ、『チェコ国民音楽の創始者』であり、ドヴォルジャークは単に『保守的な形式主義者』にすぎない……（抜粋）」と⁽²⁵⁾。

ネイエドリーはこうして、スメタナからZ.フィビフ、J.B.フェルステルへと続くチェコ音楽の系譜にこそ「チェコ音楽」の進歩があると考え、逆にこの流れを継承しなかったドヴォルジャークやL.ヤナーチェク、さらにはV.ノヴァークやJ.スクを保守的な作曲家として批判した上で、詩人としてのスメタナと形式主義者としてのドヴォルジャークを明瞭に区別した。そして、ネイエドリーの主張は、確かに非難の対象となり得る多くの内容を含んでいたにも拘らず、20世紀前半を通じて殆ど揺らぐことなく、その晩年まで二元論の評価を固辞し続けた為に、結局は、スメタナが示した進歩的な標題音楽の流れこそが「チェコ国民音楽」のあるべき姿として強調されるようになる。そのことが一時的にも、「国民音楽」の創始者としてのドヴォルジャークの評価を低める要因になったことは間違いないだろう。

Ⅳ-3. ボヘミア的政治思想の影響

20世紀前半を通じて、「その進歩の流れこそがチェコ国民音楽のあるべき姿」として強く認識されるようになった背景には、既述のように、1890年代の「青年チェコ党」の勝利が深く関係していると考えられる。もちろん、そこには19世紀末より台頭してきたチェコ人ブルジョアジーによる進歩的な思想および価値観の影響があったものと思われる。つまり彼らの思想に沿って政治・経済・技術・学問思想の他、芸術の分野においても、やはり社会的進歩の呪文としての「近代」という意識が、確実に導入された為であったといえよう。同時に、このときネイエドリーの考えの根底には、「チェコ人は最西端に位置するスラヴ人であるが故に、歴史の揺籃期から西洋文化や西洋音楽を受容し、同時にチェコの音楽家はチェコの政治的・社会的・文化的生活すべてと連動し、西洋音楽の発展と密接な接触を保持してきた。フランスのトルバドゥールやドイツのミンネゼンガー（愛の歌手）も息づき、さらにドイツ・プロテスタントの歌に先んじて、フスの宗教歌コラルも誕生した。特にウクライナや南スラヴ等の東方の歌とは異なり、器楽的な長調と規則的な周期的構造に特徴づけられる西洋の民俗音楽から強い影響を受けた為に、そこにはエグゼティスムの要素など何一つない筈だ」⁽²⁶⁾とする、いわば長い間、チェコ人の民族運動の伝統でもあった「独自の民族文化や歴史をあくまでヨーロッパ文明全体の中に位置づけて、チェコ人の文化や歴史が辺境民族のものではない」と考える、F.パラツキー以来の、ボヘミア的政治思想の流れをそこに見ることができるだろう。

こうして、チェコ・ナショナリズムの理論的な支柱の一人として初代大統領に選出された哲学者T.G.マサリクもまた、チェコ人の民族文化の重要性を主張した人物としてよく知られるように、基本的には「西欧文化圏内での独自性」を強く標榜しており、スメタナのオペラ作品を「既に内的に解放された民族の音楽的祝典である」⁽²⁷⁾と評し、あくまでヨーロッパ文明の中にチェコ文化を位置づけようとした。

Ⅴ. 第一共和国時代におけるモラヴィアの文化ナショナリズムの動向

19世紀後半に端を発する「保守」対「進歩」という論争の火種は、第一共和国の時代（即ち、両

大戦間の1918-38年)においても、「スメタナこそチェコ音楽の創始者である」とするネイエドリーの明確な定義づけが、音楽界のみならず社会全般において強い影響力をもつ中で、対するドヴォルジャークの音楽は、その死後、全く保守的な流れと見なされ、「チェコ国民音楽」としての確かな評価を得ることもなく、20世紀半ば過ぎまで、ドヴォルジャーク擁護論が国内で物議を醸すことになった⁽²⁸⁾。その一方で、ドヴォルジャークの音楽に芽吹いた「モラヴィア地方の要素」や「スラヴの精神性」は、同地方を出自とする次世代の民俗主義者レオシュ・ヤナーチェク(Leoš Janáček, 1854-1928)によって、「新時代におけるスラヴ主義の表現様式」として踏襲される。それは、19世紀後半に生じた「汎スラヴ主義」の流れを継承するもので、特にモラヴィア東部のフォークロアに基づく「真のスラヴ民族の音楽」を標榜する新しい動きとなって結実していった。

V-1. 20世紀チェコ音楽の遺産―「スラヴ民族の独立」の象徴と現代音楽の再編―

ネイエドリーの提言によるスメタナ再評価の動きは、こうしてチェコ東部モラヴィア地方出身の作曲家たちに強い反動を呼び起こす結果となり、特にL.ヤナーチェクに至っては、スメタナの音楽に特徴的な「ボヘミアの語法」、即ち、西洋音楽に強く傾斜した音芸術が、いわばモラヴィアの「民俗性」や、何よりも「汎スラヴ主義」の理想を脅かすものだとする、強い危機感を抱くようになる。

20世紀チェコ音楽の系譜において、こうした「モラヴィアの地域性」を強調する「モラヴィア主義」の書法は⁽²⁹⁾、新時代の音楽創造の原動力として機能するようになると共に、やがて両大戦間の前衛派の結集を促し、チェコ音楽の主流へと接近していく。ヤナーチェクが当時、希求した「チェコ人としてのアイデンティティ」とは、明らかに「ボヘミア的政治思想」を背景とするものではなく、むしろ「汎スラヴ主義」の流れに沿った「スラヴ民族としてのチェコ民衆の音楽」という考えに存するのであり、いわゆる西欧の古典・ロマン派音楽の様式を否定する中で、モラヴィア地方の音文化にこそ、西スラヴ民族としてのチェコ音楽の源泉が息づいていると捉えるものであった。とりわけ彼の思想は、19世紀末期のリアリズム思潮を背景としたスラヴ的志向に強く傾斜しており、スラヴ人が共有する民族的感情や大ロシアに寄せる庇護の願望は、様々なニュアンスを伴って発展する「スラヴ主義」と呼応しながら、この若い作曲家の繊細な魂を鼓舞し、音楽家としての基礎的考えを植え付けていったのである。故に彼の音楽に顕著に見られる現実主義的傾向は、確かに19世紀のロシア・リアリズム文学を素材とする諸作品が語るように、何よりも新ロシア楽派からの影響をより強く受けたと考えられることから、ヤナーチェクの「スラヴ主義」は、まず熱烈なロシア信奉者として出現したといえよう。

ヤナーチェクはこうして、周縁のモラヴィアの地から、ドヴォルジャークによる19世紀ロマン主義様式に準じたスラヴの音楽の方向性を踏襲しつつも、19世紀の語法からの脱却を意図するような、まさに20世紀に相応しい現代音楽の創造を実践しようとした。それはもはや、「エグゾティスム」として解される19世紀ロマン主義の音楽ではなく、東方モラヴィア地方の「フォークロリズムの音楽」を構造的に再編し、それらを20世紀の前衛書法と結び付けることで、「スラヴ民族の音響世界を根本的に再構築すること」を目指すものとなったのである。ヤナーチェクの新しい形成原理は、晩年の珠玉の作品《コンチェルティーノ Concertino》(1925)や《シンフォニエッタ Sinfonietta》(1926)に例証されるように、具象的で彫塑的構図を通して昇華されており、とりわけ後者の、ソコル体育協会主催の体育祭(1926開催)の為に書かれた独創的なファンファーレの曲は、「若い国家を守護し、漸く勝ち得た独立を守るために」という願いを強く込めて、当初は、《軍隊シンフォニエッタ》という題でチェコ軍に献呈されたという。

ところで、チェコの音楽学者イージー・フカチは、同作品が1918年10月28日の独立国家の誕生を祝福する歓び以上に、作曲者にとって、「わが町ブルノ」の大なる偉大な光景をそこに重ねながら、「作曲者自身の内省的な自立を告げたものだ」とも説明している⁽³⁰⁾。確かに、2本のチューバが奏でるファンファーレの響きが、第一義的には祝典らしさと歓喜を表わす「記号」の役目を担うとすれば、さらに「民族の独立」を象徴的にこのファンファーレに託すことによって、「ファンファーレの鳴り響く音を通して、ブルノの町を蘇らせる」といった実に意味論的な解釈も成り立つだろう。何れにせよ、何らかの概念的意味を投影しながら、このファンファーレ・モティーフを基に、作曲者は新しい形成原理に従って「20世紀、新時代のモラヴィアの響き」を構築しようと務めたのである。「私の音楽はチェコ国民の魂に最も近づきたいと願う。《青春Mladí》《小協奏曲》《シンフォニエッタ》と私の最後の創作期は新しい魂の光明である」⁽³¹⁾と告げるヤナーチェクの音芸術は、「スラヴ人の新国家」に相応しい現代音楽の構築であり、新しい秩序の体系に組み込まれた純粋なモラヴィアの響きを、真正な「チェコ国民音楽」として認識しようとするものであったといえるだろう。

V-2. エスノ・ナショナリズムとしての「モラヴィア主義」と前衛音楽への道

モラヴィア地方の民謡に由来する民俗的な響きとともに、標題性をも強調する「モラヴィア主義」の方向は、同地方のフォークロアが「スラヴ民族としてのチェコ人の精神文化である」とする考えに遡る。それは、実にスラヴ的なものを大切に思う「汎スラヴ主義」の思想に由来するものであったのに対し、ボヘミアの文化は西欧文化、つまりゲルマン民族の文化として、モラヴィアの文化人たちに受容されたのである。

モラヴィア出身の音楽学者イージー・ヴィスロウジルは、19世紀末より顕著になったモラヴィアの方向性を、「文化的ナショナリズム」の問題として捉えており、それは「モラヴィア地方に住む進歩的なチェコ人ら、社会派グループによる政治的・民族的・文化的意識の高揚と密接に関係している」と説明している⁽³²⁾。すなわち、古典-ロマン主義様式とモラヴィアの民俗主義音楽との間の意識的なつながりは、19世紀後半に（Z.ネイエドリーが保守的とみなした）パヴェル・クシーシュコフスキー（Pavel Křižkofský, 1820-85）や、ドヴォルジャークの音楽を通して芽吹き、さらにドヴォルジャーク門下のヴィーチェスラフ・ノヴァーク（Vítězslav Novák, 1870-1949）のもとで、より一層現代的な新ロマン主義的・印象主義的・新古典主義的な方向へと進んでいった。確かにV.ノヴァークは東モラヴィア地方のフォークロアの様式論から、拍節的に、また調性（和声）的に派生する特色を示そうとしたが、この地方のフォークロアに基づく音楽は、やはり地方の自然環境や社会環境の他、チェコ民族の文化・生活とも密接に結びついた「機能的音楽」としての本質を固持するものであったといえよう。

ヴィスロウジルはまた、本当の意味での「チェコ国民音楽」の発展はヤナーチェクに始まるという。その理由を、西洋音楽の枠組みに照応されるスメタナやドヴォルジャークの音楽と比肩して、ヤナーチェクこそ「真のスラヴ民族の現代音楽」を樹立しようとした作曲家であると考えたからである。こうして20世紀の国家主義的なナショナリズムは、次第に「地域のナショナリズム」、つまり「ナショナリズムの細分化」を問題とする「エスノ・ナショナリズム」へとまさに変貌を遂げようとしていたのである⁽³³⁾。つまり、「ヨーロッパの中のチェコ」をめざすボヘミアの政治思想や感性に対し、少なくともヤナーチェクは西スラヴ民族としてのチェコ人を讃え、スラヴ人としてのアイデンティティを、殊にモラヴィア東部の民謡に透視し、そこに「真実の美」を追求しようとした。やがて「モラヴィア地方のナショナリズム」は、土着のフォークロア語法の様式化や表現上の徹底した

集中を経て西欧ロマン主義から放たれ、実際にモラヴィア民謡の要素から発見された前衛音楽の原理を、新ウィーン楽派の12音技法による作曲原理と結びつけるようになる。それは、V.ノヴァークの弟子のアロイス・ハーバ（Alois Hába, 1893-1973）が率いる「モラヴィアの前衛派」に引き継がれ、鋭い社会批判を内包しつつも、無調や無主題形式、さらに微分音音楽などを駆使して、新ウィーン楽派の表現主義へと接近していったのである⁽³⁴⁾。

VI. 結び—西欧とスラヴのはざままで

世紀の転換期におけるチェコ音楽の系譜を鳥瞰しながら、チェコの音楽学者ヤン・ラツェクは、音楽と政治的イデオロギーの関係性について次のように述べている。「20世紀初頭までの、愛国心を伴い民族的闘争を掲げて国民文化を復興しようとしたイデオロギーや、音楽を通してチェコ民族の文化的精神的自立に対して戦うといった愛国的情熱は、1920年になると薄れ、それに代わって、純粋にモラヴィア地方のフォークロアの語法を、特に旋法原理等において集中的に追求していった。独立後、民族的闘争は殆どナチス占領の疲弊した時期まで重要ではなかった」と⁽³⁵⁾。

ヨーロッパの十字路の地で遭遇する西欧とスラヴ文化の拮抗は、結局、文化ナショナリズムにおいても政治ナショナリズムにおいても、（第一共和国の歴代政権が示した）国家主義的なボヘミア主義から、スラヴ文化を強調するモラヴィアの地域主義に例証されるように、それは政治ナショナリズムとも絡んで、実に複合的なナショナリズムの構造を生み出したといえる。何れにせよ、初期のナショナリズムを特色づける、「民族主義を民俗文化（フォークロア文化）と同一視する考え方」を容認する保守的な立場は、結局、チェコにおいて「進歩的な西欧文化の中で醸成される進歩的なチェコ近代音楽の創成」によって一時駆逐されたかに見えたが、20世紀モラヴィアの音楽界において、その保守的なフォークロア文化は、結局のところ、新しい音楽のメソッドを再編する芽・種となり、ヨーロッパのさらなる進歩的な前衛芸術の世界へと誘われていった。

近代国家の成立期におけるチェコ人の文化ナショナリズムは、「民族文化」の成立をいかにして達成するかという、まさに国家主義的な課題に対し、時の政治家たちがスメタナやドヴォルジャークを鍵とする音楽文化の様態に強い関心を抱き、チェコ人の音文化について真摯に議論を交わす中で、世紀の転換期という変容する社会において、まさに芸術が担う役割や機能の重要性に注視しながら、「進歩的西欧の中のチェコ文化」と「モラヴィアのフォークロアを軸とするスラヴ文化の再構築」という両輪を通して、自らの民族の有り様を方向づけていったものと考えられる。即ち、芸術創造において表象される内容やその解釈は、ヨーロッパ文明の中に確かに位置づけられる誇り高さ小民族の証左であると共に、スラヴ民族としてのアイデンティティの表象でもあったといえるだろう。そして、ハプスブルク帝国というゲルマン文化圏に支配されていた300年もの星霜を通して、本来スラヴ人でありながら、「西欧の中のチェコ」として存続してきたその歴史は、音楽文化の創作・受容の両面でも、結局はボヘミア的政治思想になぞらえるような、「西欧の中のスラヴ文化」というアイデンティティに係留しつつ、その後のチェコ音楽、チェコ文化の歩むべき道程・未来を決定づけていると考えることができるのである。

註

(1) 国家主義ないし民族主義を意味する「ナショナリズム」は、ロマン主義的な民衆運動として、仏革命から第一次世界大戦に至る時期にヨーロッパ全体を通じて優勢となった概念であり、ドイツの高名な哲学者J.G.ヘルダーによって当時、熱心に提唱された「民族精神 (Volksggeist フォルクスガイスト)」の理念と強く結びつけられた結果、例えば、土着の「フォークロア音楽」は、それまでの「地方的・地域的現象」から脱し、新たに「一民族の精神的所産」として賛美されるようになった。こうして「音楽のナショナリズム」は本来、美的表象として解されるが故に、同時に西欧諸国からは「エグゾティスム (異国趣味)」を喚起する現象として理解されたのである。

(2) F.パラツキーは、1836年に『ボヘミア、モラヴィアのチェコ民族史 第一巻』(独語による全五巻は1867年に完結、また1848-76年にはチェコ語でも出版)を著す中で、15世紀ヤン・フスの宗教改革をチェコ史の核心とみなし、栄光に満ちたチェコ人の歴史を刻むものとして、チェコ人をヨーロッパ文明の中に位置づけようとした。パラツキーが提唱する「オーストリア＝スラヴ主義」とは、「オーストリア帝国内での自治の獲得」を意味するもので、オーストリアの中央集権化に反対する貴族の支援を受けたチェコ人自由主義者が、チェコの完全な独立を要求せずに、オーストリアの保護のもとに領邦の自治ないし帝国の連邦化をめざし、帝国内での小民族の安定化を説くものであった(伊東孝之他監修『東欧を知る事典』(平凡社、1993年)、372-3, 523, 661頁を参照)。

(3) 林忠行「チェコヨーロッパの十字路で」(南塚信吾編)『東欧の民族と文化』(彩流社、1990年)、78頁を参照。中欧の小国チェコはそうした地理的条件を反映して、基層文化である民俗音楽においても、ボヘミアとモラヴィアではその地域的差異が顕著に見られ、つまり中世期より西欧文化との密接な接触を保持するが故に、西洋の様式に強く傾斜するボヘミア民謡に対し、東方モラヴィア地方の民謡は、かつてビザンチン聖歌の影響を受けた経緯も含めて、スラヴ系特有の東方との同一性を強く留めるように、チェコでは西欧とスラヴという2つの文化圏の狭間で、その両面性が保持されている。

(4) フス派革命については「伊東孝之他監修、前掲書、421-2頁」に詳しい。1419年から36年に勃発した「フス戦争」はチェコ人の民族運動の一旦を担うもので、ヤン・フス (Jan Hus; c1370-1415年) の遺志を受け継いだボヘミアの反カトリック勢力のフス派グループによる反乱である。その指導者ヤン・フスは、1402年プラハのベツレヘム礼拝堂にて貴族から小市民までチェコ語による説教を行った。1409年、フスはプラハ大学総長に就任するが、15年に殉教。無敵フス派の軍隊「汝ら神の戦士」は、カトリック・ドイツの繰り返す十字軍を5回撃破、このような目覚ましい軍事的成功がチェコ人の民族的自負心を鼓舞したと伝えられている。

(5) チェコ人による「民族復興」については、ヨーゼフ・F・ザツェク「チェコスロヴァキアのナショナリズム」『東欧のナショナリズム 歴史と現在』(刀水書房、1990年)、143-5頁を参照。「民族復興期」とは、1770-1848年頃までのチェコ人の歴史を指し、「フス時代の宗教的・民族的精神との新たな接触」を強調するもの。その要因として、ウィーンのヨーゼフ体制の寛容政策や、またヨーゼフ二世の中央集権化に対する反動などが挙げられるが、何れもハプスブルク帝国が打ち出した政策の余波がチェコの文化的復興運動に影響を与えたと考えられる。

(6) 同上書、137-8頁および150頁。

(7) 林 (南塚編)、前掲書、84-85頁を参照。

(8) 「汎スラヴ主義」とは、「スラヴ語を話すすべての民族の連帯と統一を目指す思想運動」で、19世紀初頭、西・南スラヴ諸民族的覚醒と共に生じた(伊東孝之他監修、前掲書、398-9頁)。特に1867年にモスクワで開催された「スラヴ人会議」での宣言は、この汎スラヴ主義的性格を強く打ち出した為に、ボヘミアのドイツ人らはチェコの知識人らに不安を抱き、ボヘミアを「大ドイツ主義にもとづく統一ドイツ帝国に編入

させるべきだ」と考えるようになる（ザツェク、前掲書、150頁を参照）。

(9) 「ソコル」については、「ザツェク、前掲書、149頁と191頁」を参照。1862年に創始された同組織は、民族運動に奉仕する重要な武器として、壮大な「愛国的・民族的示威運動」と化する。

(10) Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*(*Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd.6*), Wiesbaden: Athenaion; Laaber: Laaber-Verlag Müller-Buscher, 1980, S.31. 1860年代に書かれた、スメタナのオペラに表象される「政治的モチーフ」は、「ボヘミア建国の歴史」や「自由への戦い」というテーマを通して描かれており、スウェーデンから帰国後、まもなくして手がけた三幕の歌劇《ボヘミアにおけるブランデンブルクの人々 *Braniboři v Čechách*》(1862-63) は、「抑圧者の暴力に対するチェコ人の抵抗を描いた壮大な国民劇」として、またJ.ヴェンツィヒのリブレットを劇化した三幕の歌劇《ダリボル *Dalibor*》(1865-67) は、恐れを知らないチェコ人の英雄劇が見事に緊迫感をもって展開していく。他方、ヴェンツィヒによる祝典劇《リブシェ *Libuše*》(1869-72) は、過ぎ去りし日の栄誉と未来の栄光を謳歌したチェコ建国の神話を描いた作品で、チェコ国家の合唱が終幕を告げる記念碑的オペラである。遡って青年期のスメタナは、1848年のプラハの革命運動（6月11日）に参加して愛国心をかき立てられ、同年、ピアノ曲《プラハ学生部隊行進曲 *Marsch der Prager Studenten Legion*》や合唱曲《自由の歌 *Píseň svobody*》を作曲している。

(11) ジム・サムソン（三宅幸夫監訳）「中央ヨーロッパ東部・民族的アイデンティティ獲得への苦闘」『西洋の音楽と社会9 後期ロマン派II—世紀末とナショナリズム』（音楽之友社、1996年）、21頁。

(12) Bedřich Smetana, *Dopisy Smetanovy* [スメタナ書簡集]. Karel Teige ed., Praha 1896, p.78.

(13) See, Otakar Šourek, *Život a dílo Antonína Dvořáka Díl 4* [A. ドヴォルジャークの生涯と作品 第4部]. Praha: Státní nakladatelství. 1957(1934), p.272. 尚、ドヴォルジャークの音楽については、拙著『作曲家◎人と作品 ドヴォルジャーク』（音楽之友社、2004年）に詳述している。

(14) ジム・サムソン、前掲書、23頁。

(15) Zdeněk Nejedlý, "B.Smetana a kulturní politika F.L.Rieger(B.スメタナと文化的政治家F.L.リーゲル)", *Česká kultura* 2, p.108. Z. Nejedlý, "Smetana-Dvořák". *Prager Rundschau*, č.3,5,5, 1934, in: Jaromír Dvořák ed., *Zdeněk Nejedlý. O Bedřichu Smetanovi* [Z. ネイエドリー、ベドジフ・スメタナについて]. Praha: Československá Akademie Věd, 1980 (1913-14), pp.309.

(16) Antonín Sychra, "Reasismus Bedřich. Smetany". *Hudební Rozhledy*, roč. 1 č.8-9, 1949, p.186.

(17) Zdeněk Nejedlý, *Zpěvohry Smetanovy* [スメタナの歌劇]. Praha: Státní nakladatelství politické literatury(2.vyd., Praha 1954). 1954(1908), p. 215.

(18) 1901年、Z.ネイエドリーは『Z. フィビフーメロドラマの創始者』を著し、ドヴォルジャークの音楽を「軽いディレクタント向け」と酷評、同年5月25日付のモノグラフ『ドヴォルジャークのルサルカ』ではオペラ《ルサルカ》が新ロマン主義の音楽劇からかなり逸脱しているとして批判し、その保守性を芸術家の欠陥とさえ見ていた。(Rozhledy II, č.8, p. 205-9, in: Robert Smetana ed., *Z.Nejedlý - O.Ostrčil* Korespondence. Praha: Academia, Československá Akademie Věd. 1982, p.81.).

(19) Otakar Šourek, 1957(1934), *op.cit.*, p.271.

(20) Robert Smetana ed., *Dějiny české hudební kultury* [チェコ音楽文化史] 1890-1945, II:1890-1918. Praha: Academia, Československá Akademie Věd. 1972, p.63-64.

(21) Otakar Hostinský, "O Socializace Umění", 1903, in: H.Hrazalová et.al. ed., *Otakar Hostinský. Studie a Kritiky*, Praha: Československý Spisovatel, 1974, p. 184.

(22) See, Vladimír Helfert, *Naše Hudba a Český Stát*. Praha: Hudební epištoly, knihovna, 1918. in: F.Hrabal ed., *V.Helfert, O hudební tvořivosti* [V. ヘルフェルト、音楽創作について]. Praha: Editio Supraphon, 1970, p.31, 34, 50, 53.

(23) ネイエドリーは、1948年以降、政治家として教育相を歴任した人物で、O.ホスチンスキーやZ.フィビ

フの弟子としてスメタナを熱心に擁護した。1905年よりプラハ大学で音楽学を講じ、19年以降、同大学音楽史講座正教授を務めた。音楽に関する著作に関しては、チェコ音楽の「政治的で愛国的な側面」を強調し、特にスメタナとフス教徒の研究や、フス派のコラル研究にはそうした傾向が強く見られる。29年よりチェコスロヴァキア共産党に入党、第二次大戦後も共産党中央委員会に入り、文化・教育政策を推進した。また52-（亡くなる）62年まで科学アカデミー総裁を歴任。

(24) Zdeněk Nejedlý, “Smetanova Má Vlast [スメタナの我が祖国]”. *Program 2. Koncertu strany národně sociální*, Rudolfin. 1914, p.2., in: Jaromír Dvořák ed., *Zdeněk Nejedlý. O Bedřich Smetanovi, op. cit.*, 1980, p.325.

(25) Zdeněk Nejedlý, “Smetana-Dvořák”. *op. cit.*, 1934, in: Jaromír Dvořák ed., *ibid.*, 1980, pp.309-13.より抜粋。国民オペラについては注の(10)を参照。

(26) Zdeněk Nejedlý, *Bedřich Smetana. Ars.*, Bd. I. Praha: Orbis, 1924, p.12.

(27) MASARYK 1925, in: Antonín Sychra, “Reasismus Bedřich Smetany”. *op. cit.*, 1949, p.171-2.

マサリクは1991-93年、青年チェコ党オーストリア帝国議会議員を務めた。

(28) 両大戦間時代の擁護論は、『ドヴォルジャークの生涯』を描いたO.ショウレクや、更に（1929年にネイエドリー派を脱会後の）V.ヘルフェルト（1931年より、ブルノ大学音楽学教授）によって展開された。特にヘルフェルトは、36年『近代チェコの音楽』と題する書物を著わし、ドヴォルジャークを新たに「17～18世紀にチェコで活躍したカントル（村の学校教師）やオルガニストのような『ムジカント（楽師）』の伝統を備えた、つまり初期フォークロリズムの音楽を頂点に極めた（スメタナと並ぶ）近代チェコの交響曲作曲家の第一人者」と評してその保守性を強く擁護しながら、チェコ音楽に関する新概念を提唱した（Helfert, *Česká moderní hudba*. Olomouc, 1936, in: F. Hrabal, V. Helfert, *O. hudební tvořivosti* [ヘルフェルト、音楽創作について]. 1970, pp.200-04.

(29) 「モラヴィア主義」（チェコの音楽学者J. ヴイスロウジルの定義）とは、一連のモラヴィア出身の作曲家の書法を対象に、「モラヴィア地方のフォークロアを活用して、地方性・地方色を強く作品に表出しようとする動き」を意味する。拙著『（ユーラシア選書）チェコ音楽の魅力』東洋書店、2007年、191-229頁を参照。

(30) イージー・フカチ（津上智美訳）「跳梁する諸々の『カテゴリー』にとりまかれたヤナー・チェク（上）」『音楽芸術』[原文：Jiří Fukač, “Janáček in the Dance of ‘Categories’”.] 1988年、24頁を参照。第一楽章「ファンファーレ」は9本のトランペット、2本のテノール・チューバ、2本のバス・トランペット、それに2組のティンパニーによって、ファンファーレ・モティーフを一貫して鳴り響かせる。金管楽器の重層な響きに包まれた第一楽章に続き、（第五楽章まで）各楽章ごとに標題を有し、異種の楽器法が駆使されてそれぞれに基本的な音色が呈示される。このような「次々と変化する音色のスペクトル」（ディーター・シュネーベル）は、むしろ楽器群の種類によっても多彩に色づけされるが、さらに音程構造やリズムをめぐる多様なヴァリエーションによっても創出される。第二楽章以降の形成原理についても同様、第一楽章のファンファーレ・モティーフを「核」としながら、「テーマ的モティーフ、オスティナート、保続音」に示される3つの層の対照性が、楽曲の中で統合・合成されて複合的な響きと化している。作品分析については、拙著『チェコ音楽の歴史 一民族の音の表徴一』（音楽之友社、2002年）を参照。

(31) Ludvík Kundera, “Janáčková Tvorba Klavírní” *Musikologie, svazek 3*, 1955, p.324.

(32) Jiří Vysloulil, “Die Mährische Richtung in der Tschechischen Musik.” *Sborník Prací FFBU* H16, 1981, S. 39.

(33) 「エスノ・ナショナリズム」については、スタンリー・J. タンバiah「エスノ・ナショナリズム—政治と文化」『思想』1993年1月号, No.823, 岡本真佐子訳 岩波書店, 50-63頁 [Stanley J. TAMBIAH, “Ethnic Conflition in the World Today.” *American Ethnologist* 16.2.1989] を参照のこと。

(34) 1923年、ハーバーはプラハ音楽院に微分音科を設立、35年にはチェコ前衛派グループによって現代音楽協会「プシートムノスト」が創設される。さらに同組織は、Z.ネイエドリーの息子ヴィート・ネイエドリー（Vít Nejedlý, 1912-45）ら共産主義プロレタリアート運動で活躍していたグループをも取り込む。政治と深く

かかわっていたV.ネイエドリーらは、戦争や労働者階級の要求、ファシズムなどに対する闘争的な作品を発表。尚、A.ハーバーについては、Jiří Vysloužil, *Alois HÁBA, Život a Dilo. Praha: Panton 1974*を参照。

(35) Jan Racek, “Česká Hudba a Regionalismus” . *Sborník Prací Filosofické Fakulty Brněnské University*, H5, 1970, p. 8. 因みにナチス占領下（1939-45年）のチェコでは、音楽創作も音楽学研究も中断され、また劇場も閉鎖され、このとき反ナチスを主題とする作曲など、再び自由への闘争が蘇った。

※本稿は、2010年12月3日開催の「芸術・文化におけるコンフリクト研究」（大阪大学大学院人間科学研究科）[文科省グローバルCOEプログラム「コンフリクトの人文科学」（国際研究教育拠点）GCOE]の招待講演を基に加筆・修正したものである。

引用・参考文献

DAHLHAUS, Carl,

1980 *Die Musik des 19. Jahrhunderts*(*Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd.6*), Wiesbaden: Athenaion; Laaber: Laaber-Verlag Müller-Buscher,

FUKAČ, Jiří (フカチ, イジー)

1988 跳梁する諸々の『カテゴリー』にとりまかれたヤナーチェク（上）」（津上智美訳）『音楽芸術11月号』18-29 [原文：Fukač, Jiří, “Janáček in the Dance of ‘Categories’” .]

林忠行

1990 「チェコ－ヨーロッパの十字路で」（南塚信吾編）『東欧の民族と文化』東京：彩流社、65-99.

HELFERT, Vladimír,

1918 *Naše Hudba a Český Stát. Praha: Hudební epištoly, knihovna.*, (In: Hrabal, F. ed., *V.Helfert, O hudební tvořivosti* [V. ヘルフェルト, 音楽創作について] . Praha: Editio Supraphon, 1970, 29-53)

1936 *Česká moderní hudba* [チェコ近代音楽] . Olomouc, (In: Hrabal F., ed., *ibid.*, 163-312 .)

HOSTINSKÝ, Otakar

1903 “O Socializace Umění” . (In: Hrazalová, H., et.al.eds., *Otakar Hostinský. Studie a Kritiky*, Praha: Československý Spisovatel, 1974, 183-198.)

伊東孝之他監修

1993 『東欧を知る事典』東京：平凡社.

KUNDERA, Kundera,

1955 “Janáčková Tvorba Klavírní [ヤナーチェクのピアノ作品]” . (In: Helfert, V. ed., *Musikologie, svazek 3*, Praha, 306-29.)

内藤久子

2002 『チェコ音楽の歴史－民族の音の表徴－』東京：音楽之友社.

2007 『(ユーラシア選書) チェコ音楽の魅力』東京：東洋書店.

2013 (2004) 『作曲家◎人と作品 ドヴォルジャーク』東京：音楽之友社.

NEJEDLÝ, Zdeněk

1908 *Zpěvohry Smetanovy* [スメタナの歌劇] . Praha: Státní nakladatelství politické literatury(2.vyd., Praha 1954).

1913-14 “B.Smetana a kulturní politika F.L.Rieger[B.スメタナと文化的政治家F.L.リーゲル]” . *Česká Kultura* 2, 77-115. (In: Dvořák, Jaromír ed., *Zdeněk Nejedlý. O Bedřich Smetanovi*[Z. ネイエドリー, ベドジフ・

- スメタナについて〕. Praha: Československá Akademie Věd, 1980, 307-313.)
- 1914 “Smetanova Má Vlast [スメタナの我が祖国]”. *Program 2. Koncertu strany národní sociální, Rudolfin.*, 2-4. (In: Dvořák, Jaromír ed., *Zdeněk Nejedlý. O Bedřich Smetanovi, op. cit.*, 1980, 325-330).
- 1924 *Bedřich Smetana*. Ars., Bd. I. Praha: Orbis.
- 1934 “Smetana-Dvořák”. *Prager Rundschau*, c.3,5.5., 182-193. (In: Dvořák, J. ed., *op.cit.*, 307-313.)
- SAMSON, Jim (サムソン, ジム)
- 1996 「中央ヨーロッパ東部・民族的アイデンティティ獲得への苦闘」『西洋の音楽と社会 9 後期ロマン派 I - 世紀末とナショナリズム』(三宅幸夫監訳) 東京: 音楽之友社, 9-41。
- SYCHR, Antonín,
- 1949 “Reasliismus Bedřich Smetany”. *Hudební Rozhledy*, roč. 1 č.8-9, 165-186.
- SMETANA, Bedřich
- 1896 *Dopisy Smetanovy* [スメタナ書簡集]. Teige, Karel ed., Praha:Nakladatel FR.A.Urbánek.
- SMETANA, Robert ed.,
- 1982 *Z.Nejedlý - O.Ostrčil Korespondence*. Praha: Academia, Československá Akademie Věd.
- 1972 *Dějiny české hudební kultury* [チェコ音楽文化史] 1890-1945, II:1890-1918. Praha: Academia, Československá Akademie Věd.
- ŠOUREK, Otakar,
- 1957(1934) *Život a dílo Antonína Dvořáka Díl 4* [A. ドヴォルジャークの生涯と作品 第4部]. Praha: Státní nakladatelství.
- TAMBIAH, Stanley J. (タンバイア, スタンリー J.)
- 1993 「エスノ・ナショナリズム—政治と文化」『思想』1月号, No.823, (岡本真佐子訳) 東京: 岩波書店, 50-63. [TAMBIAH, Stanley J., “Ethnic Conflicition in the World Today”. *American Ethnologist*. 16.2. 1989.]
- RACEK, Jan ,
- 1970 “Česká Hudba a Regionalismus”. *Sborník Prací Filosofické Fakulty Brnenské University*, H5, 7-20.
- VYSLOUŽIL, Jiří,
- 1974 *Alois HÁBA, Život a Dílo*. Praha: Panton.
- 1981 “Die Mährische Richtung in der Tschechischen Musik”. *Sborník Prací FFBU* H16, 31-45.
- ZACEK, Josef F. (ザツェク, ヨーゼフ・F.)
- 1990 (1981) 「チェコスロヴァキアのナショナリズム」『東欧のナショナリズム 歴史と現在』東京: 刀水書房, 135-192.

(2014年1月31日受付, 2014年2月10日受理)